

Jelineks Klavierspielerin: Genaue Einsätze

Gerald Zorman
(Wien)

Jelinek spielt, wenn auch in ganz anderer Weise als der der Aneignung des Eigenen, um ihre Vergangenheit und die Möglichkeiten ihres Schreibens: direkt auf Satzebene, auf dem Feld der Aussagen, das weit vor den Personen oder einer Geschichte liegt; gar ihrer eigenen. Auch der Kritiker macht seinen Einsatz: nicht, den Ort ihrer Wahrheit zu finden, sondern überall dort, wo er simuliert wird, ihr ihren eigenen leeren Blick zurückzugeben. Sie meint es ernst, zumindest das hat der Kritiker begriffen: er wird sie nicht der Ironie zeihen und diese auch nicht preisen. Er möchte kein Bild von ihr - es gibt schon so viele, jeder Kritiker entdeckt ein neues Geheimnis, denn nichts fällt ihr leichter, als sich zu erkennen zu geben. Aber ihr Sich-zu-Erkennen-Geben ist wie das der Klavierspielerin: unwahr, zerteilt, allgemein, mehrfach. Genaue, aber falsche Einsätze in einem aussichtslosen Satz-Spiel: niemals wird sich eine personale Wirklichkeit hinter den Sätzen ergeben, niemals wird der Effekt eines Lebens entstehen können, ohne schon im nächsten Satz als der Effekt eines Satzes ausgewiesen zu werden.

Die Klavierspielerin vertauscht die Richtungen und gibt die Wahrheit für ein paar falsche Sätze. Aber die Sätze kommen so genau, daß sie immer wirklicher werden. Sie, nicht das mit ihnen Gesagte. Die Aussagen sind die Materie der Klavierspielerin, eine Materie mit extremen Unterbrechungen. Manchmal ergibt sich eine Vorstellung oder ein Bild: aber das ist nur Ablenkung. Denn eine Metapher ergibt für die Klavierspielerin so wenig Sinn wie eine Geschichte oder eine Person: sie muß den Riß fortsetzen, der sie mit jedem Satz von ihrer Wahrheit trennt, weil ihr Ort wieder nur ein Satz ist. Und die Wahrheit wird von Satz zu Satz zweifelhafter, wenn die Klavierspielerin sich einmal entschlossen hat, jeden Abstand zum Erzählten sofort wieder einzuholen und die Überlegenheit des Erzählers in denselben Formeln auszuspielen wie die Beschränktheit der Figuren.

Immer wieder wird auf die kritische Dimension von Jelineks Schreiben hingewiesen, nicht zuletzt von ihr selbst: die Täter seien wie die Opfer durchaus benennbar. Män-

ner und Frauen. Das ist Politik. Und in der Politik sind die Täter so einfach wie die Opfer eindeutig: ein gemeinsamer Diskurs trennt sie, indem die eine Seite immer nur die andere der anderen ist. Aber ihre Wahrheit steht am gleichen Blatt. Nur, und damit möchte ich keinesfalls etwas verwischen, sondern eher hervorstreichen: Opfer und Täter teilen sich mehrmals gegeneinander in Aussagen, mit jedem Satz wird es genauer. Und darum geht es wohl: um die Genauigkeit.

Die Klavierspielerin zerstört die Wirklichkeitsentscheidungen des "klassischen"¹ Schreibens: ganze Vorstellungs-, Begründungs- und Kausalfolgen, die sich an den Begriff der Person und der Handlung anschließen, werden aufgetrennt. Damit verschwindet die aussagenüberfassende Einheit der Vorstellung eines Bewußtseins (der Figur und der Akte des Lesers!) und macht zersplitterten Aussagen Platz. In der Klavierspielerin arbeitet eine Unterbrechungsmaschine, die in den (im Gegensatz zu anderen Werken Jelineks noch relativ geschlossenen) Einheiten von Person und Geschichte Zusammenhänge abbaut. Diese Maschine beginnt ihren Abbau an den Beschreibungen und Erklärungen des Erzählers:

Wenn Erika z.B. einer Schülerin Glasscherben in die Manteltasche schüttet, die deren Hände zerschneiden, so könnte man hinter dieser Handlung Eifersucht vermuten (da diese Schülerin Walter Klemmer gefallen hat) oder Rache für die eigene verlorene Jugend, wie es der Erzähler selbst angibt. Nur verwendet der Erzähler, um uns die wahren Motive dieser Handlung anzugeben, die gleichen hohlen Aussagen, mit denen er auch die Figuren in einer sehr zweifelhaften Weise vergegenwärtigt. Die Erklärungen der Handlungen sind damit so unglaublich, wie das Geschehen unwirklich ist.

Die Technik der Klavierspielerin: die Regeln, die ein Geschehen und seine Erzählbarkeit verbinden, auflösen, den Erzählerstandpunkt selbst unter die Figuren mischen und Vorstellungsfolgen unterbrechen. Es geht um ein reines, von wenig Vorstellung belastetes Schreiben. Die Vorstellungen, die in der Klavierspielerin mitgeführt werden (es

1. Das klassische Erzählen, so wollen wir eines nennen, bei dem jeder Satz einem Wesen außerhalb eines Textes zugeordnet werden kann: der Leser kann sich dabei immer etwas denken, zumindest aber, und das muß immer gewährleistet sein: etwas vorstellen. Die Erzählfunktion (wie Käthe Hamburger sie beschrieben hat) entfaltet den Raum und die Zeit, in denen die Lüge der Sätze und die lebendige Vorstellung des Lesers aus dem Harten und Unwirklichen des Geschriebenen eine Handlung, eine Landschaft, eine Person, kurz: eine Geschichte bilden. Rückblickend muß man sich fragen: wodurch war die Stimmigkeit einer Figur in der klassischen Aneignung des Eigenen gewährleistet? Wie waren die Übergänge zwischen dem Gegenwärtigen des Erlebens und der Aneignung durch das Erzählen geregelt? Wie waren die einzelnen Züge (einer Person, eines Gegenstandes, eines Ereignisses) einem Allgemeinen zugeordnet, von dem aus sie, mit vergewißernder Entdeckerfreude wahrscheinlich, eingesehen werden konnten? Wodurch waren die Grenzen so sicher, die eine Person von einer Aussage in dem Maße trennten, wie sie jene auf diese zurückführten?

ist Jelineks realistisches Buch), sind nur Material für eine Aussagetechnik, die überall einsetzen kann und jede mögliche weitere Aussage berührt. Es ist eine Technik, die auch auf andere Texte übertragbar ist und die einfach darin besteht, die Aussagen von ihrer Wirkung und ihrer Wahrheit zu trennen. Die ehemals geregelten Verbindungen zwischen Ausdruck, Intention und Betonung stimmen nicht mehr, die Aussagen sind aufgetrennt, die Einheit von Erzählung und Wahrheit zerstört.

Das ist der Einsatz der Klavierspielerin.

Die Klavierlehrerin Erika Kohut stürzt wie ein Wirbelsturm in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt. Die Mutter nennt Erika gern ihren kleinen Wirbelwind, denn das Kind bewegt sich manchmal extrem geschwind. Es trachtet danach, der Mutter zu entkommen. Erika geht auf das Ende der Dreißig zu.(5)

Das Ganze setzt mitten in der Gegenwart an, wo es bis zur letzten Aussage seine nachdrückliche und auswegslose Immanenz behaupten wird. Das Ganze bleibt in der Gegenwart stecken wie ein unlösbares Problem: jede zeitliche Distanz, in der ein Erzähler die Sicherheit seiner Stimme und seiner Argumente findet, bleibt einem Geschehen unangemessen, das sowohl Erzähler als auch Figuren und Aussagen rettungslos miteinander verwirrt und keinen Abstand läßt, in dem der Blick und das Wissen Halt fände. Schon im Auftakt wird dem Leser das Gesetz dieses Erzählens vorgegeben: es schreibt die reine Präsenz apodiktischer Aussagen vor wie die Sadeschen Helden ihre Regeln und Beweise. Und schon nach den ersten Sätzen hat der Leser das Gesetz dieses Schreibens begriffen: die Unangemessenheit des Vergleichs, des Bildes und der Aussage. Der "Wirbelsturm" ist eine liebevolle Bezeichnung für ein reges Kind und diese Bezeichnung ist in diesem Fall unangemessen, denn nichts könnte das Verhältnis zwischen einer Mutter und ihrer dreißigjährigen Tochter weniger ausdrücken als die künstliche Kindlichkeit jener Bezeichnung. Zumindest wenn man sich die Sache mit normalen Begriffen vorstellt. Aber der Auftakt der Klavierspielerin gibt eine andere Norm vor: alle Aussagen, Vergleiche und Bilder sind falsch, kein Satz ist harmlos und jedes Urteil grausam-lustig. Der Satz "Es (das Kind) trachtet danach, der Mutter zu entkommen" erinnert in seiner harmlosen Form an ein liebevolles Spiel zwischen Mutter und Kind, bei dem das Kind immer wieder gefangen wird. Diese Harmlosigkeit kehrt wie selbstverständlich im nächsten Satz ("Erika geht auf das Ende der Dreißig zu") ihre andere Seite hervor: ihr entstelltes Gesicht, ihre Fratze Die Klavierspielerin nun kehrt das Fratzenhafte jeder Aussage hervor. Harmlos scheinende Aussagen, allen voran die Erzählerpassagen werden verdächtig.

Denn immer ist da ein gefährlich liebevoller Ton, der die Aussagen verkehrt und unmögliche Affirmationen findet. Es gibt in diesem Schreiben keine unschuldigen Stellen, alles ist entschieden, der Erzähler eine entwertete Figur unter den anderen.

Man kann die Vorstellungen von Erika, der Mutter, Walter Klemmer und dem Erzähler nur sehr künstlich unterscheiden, denn sie sind in den Aussagefrequenzen zusammengeführt, und alle Aussagen laufen auf einer Ebene durcheinander, auf der es kaum Möglichkeiten einer eindeutigen Personalisierung gibt. Es geht vor allem darum, in eine Vorstellungsfolge ein äußerliches Element zu bringen. So ist etwa die Vorstellungsfolge:

"Die Mutter sieht in ihrer Tochter den giftigen Keim zu einem Generationskonflikt, der aber vorbeigehen wird, besinnt sich nur das Kind erst auf den hohen Wertbetrag, den es der Mutter schuldet" (211) noch ganz aus der Perspektive der Mutter geführt. Sie wird aber sofort unterbrochen durch eine abweichende Aussage, mit der eine Person sich wohl kaum auf sich beziehen würde: "Sie hat sich eingebildet, sie kommt bis zu ihrem Ableben auch so über die Runden" (211).

Vor allem das "sie hat sich eingebildet" ist ein dem Vorstellungszusammenhang der Mutter Fremdes: in ihm klingt schon eine hämische Stellungnahme Erikas mit, die weitergeführt wird im grausamen "über die Runden kommen" als abwertende Bezeichnung für ein Leben. Man sieht: Selbstvergegenwärtigung, Außendarstellung, Verkennung und Abstand halten sich gleichzeitig in einer Aussagesequenz. Die Personen nehmen Fremdzuschreibungen auf sich, als ob es ihr Eigenstes wäre und bezeichnen ihr Eigenstes von außen: es ist wie in Jelineks Hörspiel "Wenn die Sonne sinkt, ist für manche auch noch Büroschluß", in dem die Protagonistin von sich sagt: "ich habe einen schlanken, knabenhaften Körper, vielleicht etwas zu schlank und knabenhaft" und in dieser Selbstbezeichnung abstandslos Fremdes ausführt, in einer selbstverständlichen, grausamen Bewegung. Es ist tatsächlich, als ob die Opfer der Sadeschen Libertins sich selbst mit der Sprache ihrer Peiniger bezeichneten, jeden derer Anordnungen und Beweise leibhaftig, lustig ausführend.

Die Klavierspielerin kritisiert nicht Personen: sie zerstört Aussagen. Und die Aussagen sind die Helden des Romans, der resonanzlose, zerteilte Raum der Aussagen. Die zufälligen, aber trotzdem unweigerlichen Sätze. Es ist eine Folge von Läufen ohne stützende Stellen: eben das Unwirkliche, Nachhaltige, Gleichgültige von Sätzen.

Noch einmal: es geht nicht nur um eine Kritik an Personen oder Verhältnissen, es geht ums Ganze. Deswegen geht diese Kritik, um genau zu sein, auch so weit, bis sie den Abstand zum Kritisierten verliert. Sie wird abstandslos. Sie wird zu einer unsichtbaren Technik, die jede Aussage umdreht und sozusagen bei lebendigem Leib zerstört. Sie zerstört die Aussagen und nicht die Personen, das ist das Wichtige daran. Eine Person kann man nämlich nur (erzähltechnisch) einschränken und bestenfalls durch Ironie fragwürdig werden lassen. Und so lange der Mechanismus noch nicht zerstört ist, der eine Menge von Aussagen in der Vorstellung einer nicht mehr sprachlichen Form, eben der (als Einheit von Erfahrung, Wissen und Erzählung gebildeten) Person zuordnet, läßt man die Verhältnisse unbeschädigt. Die Klavierspielerin geht in ihrer Kritik viel weiter, als nur realistisch (d.h. mit der ganzen diesem Denken inhärenten Metaphysik und der lange schon vor dem ersten Satz geschehenen Versöhnung von Ich und Welt, Person und Sprache, Gefühl und Ausdruck usw.) die Deformierungen zu beschreiben, die eine ehrgeizige Mutter ihrer Tochter oder ein Mann einer Frau zufügen kann. Sie hat eine Technik der Entwertung von Aussagen gefunden, eine kleine Maschine, die noch vor den Vorstellungen, die man sich vom Geschehen macht (Person, Handlung, Kritik), auf der Ebene der Vorstellungsbildung selbst arbeitet; das kann man auf sich selbst anwenden: nach der Lektüre beginnen die eigenen Gedanken und Aussagen sich plötzlich nach der Logik der Klavierspielerin zu bilden: sie werden falsch und verlieren ihren Bezug zu dem Vorstellenden, man findet sich plötzlich entwendet. Eine unsichtbare Verlagerung des Sinns hinter den Vorstellungen. Zwei harmlose Vorstellungen ergeben eine Grausamkeit.

Ich will an einem Beispiel zeigen, daß die Bewegung der Klavierspielerin als eine über eine Personen- oder Verhältniskritik hinausreichende aufzufassen ist: "Klemmer überküßt heftig Erikas Hand, die den Brief übergab. Er sagt: danke Erika. Dieses Wochenende schon will er der Frau zur Gänze schenken. Die Frau ist entsetzt, daß Klemmer in ihr allerheiligstes abgeschlossenes Wochenende einbrechen will, und verhält sich ablehnend" (192)

Eine inhaltlich personenorientierte Darstellung dieser Szene würde etwa zu bedenken geben, daß hier nicht ganz zu klären sei, wer Recht und wer Unrecht habe, denn immerhin sei Klemmer bereit, ihr ein Wochenende zu schenken und Erika weise ihn zurück. Aber man könne ja aufgrund der Vorinformationen auf den schlechten Charakter Klemmers und die Opferrolle Erikas schließen. Denn sie sei wohl das Opfer der strengen Erziehung und er sei usw. Ich glaube, daß eine solche personenorientierte Lektüre das Spe-

zifische einfach übersieht: die äußerliche, nonfigurative, flache Darstellung des Ganzen, die Aussagen reiht anstatt Personen gegeneinanderzusetzen. Es kommt sozusagen auf einen Wechsel der Laufrichtung an: man muß auf die Leerstellen zwischen den Personen achten, denn die sind es, die wirken. Nach der Technik der Klavierspielerin stellt sich das Unbehagen schon her, wenn man den Satz liest: "Klemmer überküßt heftig Erikas Hand, die den Brief übergab", steigert sich bei dem einfachen Satz "Er sagt: danke Erika" und wird zum Haß bei dem Satz "Dieses Wochenende schon will er der Frau zur Gänze schenken". Natürlich sind diese Gefühle mit Vorstellungen verbunden, aber wichtiger daran ist, daß sie bei jedem Satz der Klavierspielerin sofort einsetzen, vor jedem konkreten Inhalt noch. Denn die Aussagen werden entwertet und nicht nur die Handlungen oder die Charaktere der Personen (die sich auf einer anderen Ebene befinden). Denn die Klavierspielerin zerstört alle Aussagen: die der Personen ebenso wie die der Darstellung (die "Erzählerstimme"). Dafür folgendes Beispiel:

Lehrerin und Schüler stehen einander von Mann zu Frau gegenüber.
Zwischen ihnen Hitziges, eine unübersteigbare Mauer. Die Mauer
verhindert, daß einer drübersteigt und den anderen bis aufs Blut
aussaugt. Lehrerin und Schüler kochen vor Liebe und begreiflicher
Sehnsucht nach noch mehr Liebe. (190)

Der Erzähler, der hier die Möglichkeit zur Klärung der Beziehung von Lehrerin und Schüler hätte, indem er etwa klarstellte, daß die Liebe nur eingebildet sei oder ähnliches, bietet nur Aussagen: es beginnt mit der entwertet banalen Formel "einander von Mann zu Frau gegenüber(stehen)", die durchaus dem beschränkten Vorstellungsrepertoire der Figuren entnommen sein könnte. Dann die Katachrese "Zwischen ihnen Hitziges, eine unübersteigbare Mauer". Mit der nächsten Wendung wird die Mauer buchstäblich und "verhindert, daß einer drübersteigt und den anderen bis aufs Blut aussaugt". Und dieser Wechsel von einer als Vergleich aufgestellten Mauer und deren Wirklichkeit innerhalb von zwei Sätzen ist natürlich unrealistisch und durchbricht eine zusammenhängende Vorstellungsfolge: ein Bild oder eine Metapher und ein wirklicher Gegenstand gehören zwei verschiedenen Ordnungen an. Die Situation ist damit unwirklich, was noch gesteigert wird durch das "den anderen bis aufs Blut aussaugen". Den Abschluß bildet "Lehrerin und Schüler kochen vor Liebe und begreiflicher Sehnsucht nach noch mehr Liebe": das Kochen vor Liebe ist lächerlich und diese Sehnsucht alles andere als begreiflich. Der Erzähler bietet keine ernstzunehmende Beschreibung der Personen und nennt keine Gründe: es genügt, wenn die Sätze sich steigern, man erkennt nur den Haß, der

dem Ganzen so nahe ist, daß er sich nicht mehr davon löst. Denn Kritik verleiht Abstand, Haß kommt ganz nahe.

Auch die Bilder, Metaphern und Urteile sind so unwahr wie der entwertete Erzähler oder die Figuren: "Auf diese Weise sperrt sie sich vor Berührung ab. Auch vor einer zufälligen Berührung. Doch im wunden Inneren grast der Sturm ihre noch saftigen Weiden ab." (150)

Die gesamte Aussage baut sich auf der Formel "Von außen erscheint sie unnahbar, aber innerlich leidet sie" auf, die hier als Lösungsformel für Erika Kohut vorgeschlagen wird. Aber das adversative "doch" des Satzes, das mit dem Anspruch daherkommt, eine Wahrheit zu verkünden, läßt ein banal katachretisches Bild folgen. Das bedeutet nicht nur, daß der Erzähler wieder einmal von der Figurenperspektive affiziert ist, sondern darüber hinaus, daß die gesamte Syntax der Urteilsformel, die in der Entgegensetzung von Außen und Innen besteht, unwahr und banal ist. Zumindest in der Technik der Klavierspielerin. Bevor die Figur sich noch durch dieses kitschige Bild verkennt, ist eine ganze Argumentationsstruktur unglaublich geworden: die Struktur des "man könne nicht wissen, wie es in einem Menschen aussieht".

In der Klavierspielerin gibt es das dichte, tiefe Bild einer Person höchstens für die Dauer von ein paar Sätzen. Denn es gibt den gegliederten Aussagenraum nicht mehr, der in einer geregelten Folge von Figur und Erzähler, Aussage und Aussagevorgang, Innen- und Außensicht den beinahe unmerklichen Wechsel zwischen Sätzen und Vorstellungen erlaubte. Das war die Maschine des klassischen Erzählens: ein gelungener Ausgleich zwischen Nähe und Ferne. Dadurch konnte sich der Leser mit Figuren identifizieren, Erkenntnisse gewinnen, Aussagen zu Handlungen und Charakteren zusammenfassen, Kausalitäten und Motiven nachgehen usw. Die Maschine der Klavierspielerin arbeitet anders: die Figuren sind starr und verdreht wie zerschlagene Puppen, die Erzählfolgen und -übergänge sind unglaublich und die Bilder stimmen nicht.

Diesen Brief kann ich auch später, zu Hause, in aller Ruhe durchlesen, denkt Klemmer, der am Ball zu bleiben wünscht. Der Ball rollt, hüpf, springt vor ihm her, hält an Ampeln an, spiegelt sich in Auslagenscheiben. Von dieser Frau läßt er sich nicht vorschreiben, wann er Briefe liest und wann er persönlich einen Vorstoß macht. (199)

Der kleine Ball, der aus der Phrase direkt, und, wie wir es nach Jelinek nennen könnten, lustig auf die Straße hüpf, drückt keine metaphorische Wahrheit aus: er bricht nur den geschlossenen Vorstellungsraum auf, der durch das "denkt Klemmer" eröffnet worden ist und in dem man einer einheitlichen Denkbewegung folgen könnte. Der Ball zeigt hier die reine Linie der Aussage: weg von einer Personenvorstellung, hin zu einer ungerechtfertigt lustigen Vorstellung, von da aus zur nächsten aggressiven Aussage, die dann wieder Walter gehört: "Von dieser Frau läßt er sich nicht vorschreiben, wann er Briefe liest und wann er persönlich einen Vorstoß macht". Und in dieser Umgebung, in der Mitte der Vorstellungen der Ball: von einer unbegründeten Lustigkeit, die keinen anderen Sinn hat als Leerstellen zu schaffen, um die dann die anderen Aussagen verlagert werden. Es ist eine reine Technik, die nichts mit dem bestimmten Inhalt zu tun hat, der verwendet wird. Deswegen wäre es bei der Klavierspielerin auch verfehlt, nach diesen Inhalten zu suchen: man kann nicht über die Aussagen sprechen, als ob es Personen wären.

Auch an dem Ort höchstwahrscheinlicher Selbstnähe, im Schmerz, ist keine wirkliche, d.h. nichtentwertete Benennung möglich: Erika Kohut schneidet sich ihr Fleisch auf:

Einen Moment lang starren die beiden zerschnittenen Fleischhälften einander betroffen an, weil plötzlich dieser Abstand entstanden ist, der vorher noch nicht da war. Sie haben viele Jahre lang Freud und Leid miteinander geteilt und nun separiert man sie voneinander! Im Spiegel sehen die Hälften sich auch noch seitenverkehrt, so daß keine weiß, welche Hälfte sie ist. Dann kommt entschlossen das Blut hervorgeschossen. Die Blutstropfen sickern, rinnen, mischen sich mit ihren Kameraden, werden zu einem steten Rinnsal" (89)

Wir sehen hier einige nichtwahrhafte Prinzipien der Klavierspielerin: die fröhliche Benennung des Grauens (Die Blutstropfen-Kameraden: in "Lust" wird das zum Darstellungsprinzip), die grauenhaften sprachlichen Klischees am falschen Ort ("viele Jahre lang Freud und Leid miteinander geteilt"), der unmenschliche Schauplatz mit den Attributen einer menschlichen Beziehung (die Fleischhälften starren einander betroffen an und sehen sich im Spiegel), die Klimax mit dem lächerlich-grausamen Höhepunkt ("Dann kommt entschlossen das Blut hervorgeschossen": das Adverb anthropomorphisiert den Vorgang und verharmlost ihn dadurch). Das Ganze wirkt durch die Unangemessenheit von Darstellung/Benennung und Geschehen unglaublich, verzerrt, grotesk, als eine Fratze. Und das dadurch, daß, wie in der gesamten Klavierspielerin, jedes Geschehen schon entwertet ist durch eine abgeschlossene, wenn auch mehrfach un-

einheitliche Benennung. Denn die Aussagen sind, um es abschließend noch einmal hervorzuheben, aufgetrennt: Darstellung, Beweis und Geschehen sind auseinandergefallen und wurden falsch wieder zusammengesetzt wie die Körper der Bellmerschen Puppen.

In einer selbst schon Jelinekschen Abschlußformel möchte ich die Einsätze der Klavierspielerin zusammenfassen: es geht darum, dem Haß kräftig Nahrung zu geben: "Lustig prustend wie ein Walfisch kommt der Burschi an der Oberfläche wieder zum Vorschein." (42)

Das nette "lustig prustend" beschreibt das Fratzenhafte daran so genau, wie es keine kritische Bezeichnung vermöchte. Unnachvollziehbar? Nicht, nachdem man die Klavierspielerin kennt.